مطالعه‌ی بازنمایی «سفره‌ی ایرانی» در سینمای ایران با رویکرد نشانه‌شناسی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۵

بهارک محمودی[۱]

چکیده

در این مقاله تلاش شده تا با رویکرد نشانه‌شناسی، شیوه‌ی بازنمایی سفره‌های غذا در سینمای ایران و نسبت آن با پیوندهای اجتماعی، مطالعه و معنای ضمنی آنها تفسیر شود. بدین منظور بر اساس منطق نمونه‌گیری نظری، فیلم‌هایی (از سینمای بعد از انقلاب) انتخاب شده‌اند که در آنها غذا و تهیه‌ی آن از مضامین اصلی و یا گرد هم آمدن شخصیت‌های اصلی به بهانه‌ی صرف غذا از فصل‌های کلیدی در روایت به شمار روند. این مطالعه مطالعه‌ای توصیفی-اکتشافی است که با این فرضیه آغاز شد که تصویر سفره‌های غذا در سینمای ایران به ضرورت فرهنگی موجبات برقراری پیوندهای اجتماعی را ایجاد می‌کند؛ اما در ادامه پیوند ضمنی این پدیده با مفاهیمی چون جنسیت و طبقه نیز آشکار شد؛ به این معنا که تصویر سفره‌های غذا در سینمای ایران، تصویری است که با مناسبات جنسیتی و در واقع زنانگی و همچنین تمایزات طبقاتی پیوندی انکارناپذیر دارد؛ به این معنا که سفره در سینمای ایران، پدیده‌ای زنانه و خانوادگی است که موجب ایجاد پیوندهای قوی اجتماعی می‌شود و محتوا و شیوه‌ی چینش آن طبقه‌ی اجتماعی افراد پیرامون آن را نمایندگی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: غذا، سفره‌ی ایرانی، سینمای ایران، جنسیت، طبقه، پیوندهای اجتماعی

۱. استادیار روزنامه‌نگاری، دانشکده‌ی علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.
baharak.mahmoodi@atu.ac.ir

مقدمه

«غذا» و تمامی متعلقات آن از جمله تهیه‌ی مواد اولیه، پختن، آماده کردن سفره و نهایتاً اشکال مختلف صرف و خوردن آن نه‌تنها امری ضروری برای ادامه‌ی حیات که به‌عنوان تصویر و مضمونی آشنا در بسیاری از آثار هنری و البته سینمایی حضور داشته است. به‌گونه‌ای که حضور غذا و شیوه‌ی تهیه و مصرف آن در آثار سینمایی می‌تواند نقش مهمی در رویدادهای روایی و کنش‌های تصویری آنها داشته باشد. ضمن اینکه تمامی این مراحل می‌تواند حاوی معانی و تفاسیری باشند که با فرهنگ برخاسته از آن در نسبتی آشکار قرار گیرد. در واقع هدف از نگارش این مقاله توجه به این نکته است که تصویر سینمایی «غذا» در مفهوم گسترده‌ی آن، که از تهیه‌ی مواد اولیه گرفته تا صرف آن را در بر می‌گیرد، حاوی چه دلالت‌های فرهنگی و جامعه‌شناسانه‌ای خواهد بود. تلاش می‌کنم تا نشان دهم در فیلم‌هایی که این معنای گسترده از غذا در آنها نقشی محوری دارد، سینما چگونه می‌تواند فهم ما را از این پدیده‌ی مرکزی در حیات بشری شکل داده و یا دگرگون کند؟

پاسخ به این سؤال میسر نخواهد شد مگر با پذیرش این نکته که هر متن سینمایی همچون سایر متون ادبی و تصویری، به‌محض تولد خوانش‌پذیر می‌شود؛ متنی که می‌تواند بستری برای پاسخگویی به دغدغه‌ای پژوهشی باشد. در سنتی از جامعه‌شناسی سینما که به آن سرشتی اجتماعی و شأنی شناختی می‌بخشد، سینما به‌عنوان رسانه‌ای در نظر گرفته می‌شود که بازنمایی‌کننده‌ی «امر اجتماعی» است (کراکوئر، ۱۳۷۶؛ توماس، ۱۳۸۳؛ بورگت، ۱۹۷۳). البته وقتی از بازنمایی امر اجتماعی سخن به میان می‌آید، «منظورمان این نیست که هر اتفاقی که در فیلم‌ها می‌افتد کپی عین‌به‌عین واقعیت اجتماعی است... منظور قابلیت سینما در تصویر وجهی از واقعیات اجتماعی است که الزاماً صورت عینی به خود نمی‌گیرند. وجوهی همچون آرزوها، امیال، کینه‌ها و ترس‌ها و اموری ذهنی و عاطفی از این دست که سینما واسطه‌ای برای شناخت آن‌ها را فراهم می‌کند» (پاپلی، ۱۳۹۲: ۱۹).

با چنین نگاهی است که می‌توان سینما را میانجی درک پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی قلمداد کرد، نگاهی که به طریقی فلسفی نیز ریشه در اندیشه‌ی هگل دارد، آنجا که معتقد است: «آنچه در هنر اهمیت دارد آن است که هنر عرصه‌ای برای بیان آگاهی تاریخی یا آگاهی از زمانه‌ای است که از آن سخن می‌گوید» (به نقل از لاجوردی، ۱۳۸۸: ۱۰). چنین اندیشه‌ای در ادبیات سینمایی، این رسانه را عرصه‌ای قلمداد می‌کند که می‌توان از طریق آن به‌گونه‌ای از شناخت درباره‌ی اجتماع دست یافت: «چیزی که فیلم‌ها بیان می‌کنند، اصول اعتقادی صریحاً بیان شده نیست. آنها انعکاس گرایش‌های روحی و روانی یک جامعه‌اند؛ لایه‌هایی عمیق از تفکر اجتماعی که کم‌وبیش در ضمیر ناخودآگاه هر جامعه‌ای وجود دارد» (کراکوئر، ۱۳۷۶: ۶).

از این روست که می‌توان عناصر موجود در تصاویر سینمایی را به اقتضای موضوعات پژوهشی گوناگون، عرصه‌ای برای شناخت آن کل بزرگ‌تر که همان جامعه باشد برشمرد. بدین جهت مطالعه‌ی معنای سفره‌ی غذای به تصویر درآمده در این رسانه به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی می‌تواند بهانه‌ای باشد برای درک مناسبات اجتماعی و فرهنگی که این تصاویر در پیوند با آنها پدید می‌آیند و اشکالی از آنها را بازنمایی می‌کنند.

در واقع اینجا سفره‌های غذا به تبعیت از نگاه بارت در «امپراطوری نشانه‌ها» (۱۳۸۴) که سعی دارد با نگاهی عمیق به اشیاء، رفتارها و پدیده‌ها همچون دستگاه‌های بازی، ایستگاه راه‌آهن، عروسک‌ها، سینی‌های غذا و... به جامعه‌ی ژاپن (شرق به بیان وسیع‌تر) بنگرد و آن را «به مثابه یک متن قرائت کند» (فکوهی، ۱۳۸۴: ۱۵)، سعی این نوشته نیز بر آن است تا با نگاهی عمیق‌تر به سفره‌های غذای به نمایش درآمده در سینمای ایران، در واقع به جامعه‌ی ایران بنگرد و از خلال آن درباره‌ی مناسبات جنسیتی و طبقاتی شکل‌گرفته پیرامون آنها سخن بگوید. از این رو، هدف از نگارش این مقاله آن است که اشکال حضور غذا در سینمای ایران را مطالعه و تفسیر کند.

پیشینه‌ی پژوهش

پیش از پرداختن به بحث نظری مورد مطالعه در نگارش این مقاله، اشاره به مقالات و پژوهش‌هایی که پیش از این در حوزه‌ی موضوع مورد نظر به سرانجام رسیده‌اند، ضروری به نظر می‌رسد؛ پژوهش‌هایی که در دو گروه سینمایی و جامعه‌شناسانه قرار می‌گیرند. هرچند در بخش سینمایی، مقاله و یا پژوهشی که به‌طور مستقیم به این موضوع پرداخته باشد دیده نشد، اما با پژوهش‌هایی مواجه شدیم که هر

یک به‌طور غیرمستقیم و برای تبیین مسائلی دیگر همچون شیوه‌ی مصرف، سبک زندگی و زنانگی به مقوله‌ی غذا توجه کرده‌اند؛ توجهی که در این مقاله در مسیری متفاوت به انجام می‌رسد.

۱. سلطانی گردفرامرزی، مهدی و محمدی، فاطمه (۱۳۹۲). «شیوه‌های بازنمایی مصرف در سینمای ایران»، فصلنامه‌ی راهبرد فرهنگ، شماره‌ی ۲۴، صص ۳۱-۶۳.

در این مقاله شیوه‌های بازنمایی مصرف در فیلم‌های سینمایی دوران سازندگی مورد مطالعه قرار گرفته است و از غذا و شیوه‌ی آماده‌سازی آن در برخی از فیلم‌های سینمایی به‌عنوان نشانه‌ای از تموّل و فقر و در واقع بهانه‌ای برای نمایش اختلاف طبقاتی بهره برده شده است. به‌عنوان نمونه، در این مقاله در نشانه‌شناسی فیلم «روسری آبی» (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۴) از شیوه‌ی پذیرایی و چیدمان سفره بهره گرفته شده تا درباره‌ی مناسکی شدن مصرف و نهایتاً ارتباط آن با مفهوم عشق سخن گفته شود: «... صحنه‌ای که رسول در خانه‌ی نوبر نشسته و او برایش سینی غذا، میوه و شربت و شیرینی آماده می‌کند بر ادعای مناسکی شدن مصرف دلالت دارد. در واقع داستان عشق یک پیرمرد متموّل به دختری فقیر و حمایت مالی‌اش به چه‌چیزی جز این می‌تواند دلالت داشته باشد؟..» (سلطانی گردفرامرزی و محمدی، ۱۳۹۲: ۵۲).

نویسندگان این مقاله به این نکته اشاره کرده‌اند که در این فیلم مصرف و به تبع آن غذا بهانه‌ای می‌شود «برای سرک کشیدن یک کارفرما در زندگی شخصی کارگرش. کما اینکه رسول رحمانی برای نذر گوشت قربانی وارد زندگی نوبر کردانی و وضعیت اسفبار آن می‌شود... او که از این رویارویی شرمگین است با پیشنهاد دخترش برای برگزاری مراسم سالگرد همسر سابقش مخالفت کرده و بیان می‌کند که از دعوت عده‌ای شکم‌سیر برای دادن غذا به بهانه‌ی مراسم سالگرد شرمنده است...» (سلطانی گردفرامرزی و محمدی، ۱۳۹۲: ۵۱).

در این مقاله به این نکته اشاره شده که در جای‌جای فیلم طبقه‌ی پایین برای تهیه و سرو غذا برای طبقه‌ی بالا و تهیه‌ی اقلام مصرفی آنها به کار گرفته می‌شوند. خلاصه اینکه خوراک در کنار لباس و گفتار در مجموعه رمزگان اجتماعی این فیلم‌ها قرار گرفته و دلالتی بر تمایز طبقاتی و کهتری طبقه‌ی کارگر است: «طبقه‌ی کارگر سوژه‌ی غذای نذری است و با صدقه‌ی طبقه‌ی کارفرما روزگار می‌گذراند» (سلطانی گردفرامرزی و محمدی، ۱۳۹۲: ۵۳).

۲. رستگار، امیر و کاوه، مهدی (۱۳۹۱). «بازنمایی سبک زندگی در سینمای دهه‌ی ۸۰»، فصلنامه‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال چهارم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۹۹، صص ۱۴۳-۱۶۶.

در این مقاله از الگوهای مصرف غذا در کنار مفاهیمی چون اوقات فراغت، نگرش‌ها، مدیریت بدن و... به‌عنوان ابعادی از سبک زندگی یاد شده که بیشترین بازنمایی را در آثار سینمایی داشته‌اند. همچنین، به اعداد و ارقامی اشاره شده که توجه به آنها در این نوشته ضروری به نظر می‌رسد: «سنجش بعد الگوی مصرف غذا در دو بعد نوع غذا و محل مصرف آن نشان می‌دهد که بیشترین میزان نمایش با ۴۶/۱ درصد متعلق به کافی‌شاپ‌ها و بعد رستوران و بعد منزل است و همچنین میزان نمایش غذاهای مدرن از جمله لازانیا، شنیسل و... با ۵۳/۲۸ درصد در مقایسه با فست‌فود و غذاهای سنتی در رتبه‌ی اول قرار می‌گیرد» (رستگار و کاوه، ۱۳۹۱: ۱۶۴).

۳. سلطانی گردفرامرزی، مهدی و بیچرانلو، عبدالله (۱۳۹۱). «بازنمایی مصرف در فیلم‌های سینمایی دوره‌ی دفاع مقدس»، فصلنامه‌ی فرهنگ و ارتباطات، سال سیزدهم، شماره‌ی هفدهم، بهار ۹۱، صص ۷۷-۱۲۰.

در ارتباط با پژوهش اشاره شده‌ی پیشین و با رویکردی مشابه، سلطانی گردفرامرزی و بیچرانلو (۱۳۹۱) در مقاله‌ای که با روش نشانه‌شناسی فیسک و بارت به انجام رسانده‌اند، برای مقایسه‌ی دو سبک زندگی «طاغوتی» و «انقلابی» در فیلم‌های پرفروش سال‌های (۱۳۶۷-۱۳۵۹) تلویحاً از سبک غذا خوردن و آشپزی به‌عنوان دال‌هایی برای نمایش گفتمان انقلابی و ضدیت با ارزش‌های مادی‌گرایانه‌ی غربی، ساده‌زیستی و ضدیت با مصرف‌گرایی در فیلم‌های این دوره‌ی تاریخی خاص، استفاده شده است. در این مقاله به این نکته اشاره می‌شود که در این مجموعه فیلم‌های مطالعه شده، برای تبیین چنین موضوعی سفره‌های رنگی غذاخوری نمادی از سبک زندگی مدرن و مصرف‌گرا و در عوض آشپزخانه‌های مهجور و حاضر در گوشه‌ی اتاق اصلی خانه نشانه‌ای از ساده‌زیستی و مثبت بودن شخصیت‌های سینمایی دارد (سلطانی گردفرامرزی و بیچرانلو، ۱۳۹۱: ۹۶-۱۰۰).

اما برخلاف پیشینه‌ی کم‌رمق فارسی در این حوزه‌ی مطالعاتی به‌خصوص، تنوع پژوهش‌های صورت گرفته در ادبیات خارجی جالب‌توجه است؛ مجموعه‌ای که از ژورنال‌های علمی گرفته تا جستارهای تخصصی و کتاب‌های پژوهشی گوناگون، همه از زوایای گوناگون به معانی فرهنگی و کارکردهای تصویری آن در عرصه‌ی هنر و سینما پرداخته‌اند.

۴. بارون، کارسون و برنارد[1] (۲۰۱۳). «اشتها و اضطراب؛ غذا، فیلم و سیاست بازنمایی»[2]، انتشارات دانشگاه ایالتی وین[3]، دیترویت، میشیگان.

در این پژوهش به‌طور مفصل از حضور معنادار غذا در آثار سینمایی یاد کرده‌اند و اینکه در هر گونه (ژانر) سینمایی و در هر موضوعی، غذا می‌تواند به‌عنوان عاملی در تکمیل شخصیت‌ها و روایت‌های داستانی به شمار رود: «معمولاً گانگسترها سر میز غذا با دهان پر صحبت می‌کنند و یا خانواده‌ها در سراسر جهان حول میز غذا کنار یکدیگر می‌نشینند و گفتگو می‌کنند و مستندهای غذایی فرهنگ مصرف بی‌رویه‌ی غذا را به چالش می‌کشند. اینها همه نشان می‌دهد که فیلم‌ها به غذا وابسته‌اند و صفحات سینمایی با موزاییک‌های غذایی شکل می‌گیرند» (بارون، کارسون و برنارد، ۲۰۱۳: ۲).

نویسندگان این کتاب با اشاره به برخی از سکانس‌های غذا محور در تعدادی از شاهکارهای سینمایی از جمله «همشهری کین» و «پدرخوانده» بر این نکته تأکید می‌کنند که غذا حضوری زیرساختی و نامرئی در سینما دارد و سینماگران از غذا برای نمایش تغییرات خلق‌وخوی شخصیت‌ها، جایگاه فرهنگی، پیشینه‌ی اجتماعی و تحول رابطه‌ی میان آنها استفاده می‌کنند (بارون، کارسون و برنارد، ۲۰۱۳: ۲-۷).

۵. بارون[4] (۲۰۱۵). «شام و سینما؛ تحلیل غذا و فیلم»[5]، مجله‌ی *غذا، فرهنگ و جامعه*، صص: ۹۳-۱۱۷.

بارون (۲۰۱۵) در این مقاله می‌نویسد: «غذا در سینما به خلق شخصیت‌های داستانی و شیوه‌های ارتباط میان آنها بسیار کمک می‌کند. پویایی اجتماعی و چشم‌انداز ایدئولوژیک در پیوند با پارادایم‌های خوراک قرار می‌گیرد و به‌گونه‌ای عمل می‌کند که مطالعه‌ی غذا در سینما در واقع به مطالعه‌ی فرهنگ معاصر توده یاری می‌رساند و راهی برای شناخت فرهنگ مردم‌نگارانه است» (بارون، ۲۰۱۵: ۹۳-۱۱۷).

۶. دیزائوشِروسکا، الکساندرا[6] (۲۰۱۵). «طعم سلولوئید؛ تاریخ مختصر غذا در سینما»[7]، *مطالعات قوم‌نگاری لودز*، صص: ۵۲-۷۰.

با مضمون مشابه پژوهش قبلی، الکساندرا دیزائوشروسکا (۲۰۱۵) نیز در مقاله‌ای با عنوان «طعم سلولوئید: تاریخ مختصر غذا در سینما» حضور غذا در سینما را حضوری استعاری و نشانه‌شناسانه می‌داند که در عرصه‌ی فرهنگ و اقتصاد سیاسی حامل معناست و این معنا را با گنجاندن روایات غذایی در فیلم و همچنین شخصیت‌پردازی میان قهرمانان و ضدقهرمانان و نسبت آنها با غذا پدید می‌آورد (دیزائوشروسکا، ۲۰۱۵: ۵۲-۷۰).

نویسنده‌ی این مقاله به این نکته اشاره می‌کند که سینما برای هر نوع سلیقه‌ای سفره‌ای متفاوت چیده است و این سفره‌ها اگر طعم ندارند اما در ساختن حس‌وحال سینمایی و برانگیختن احساسات میان تماشاگران بسیار مؤثر واقع می‌شوند (دیزائوشروسکا، ۲۰۱۵: ۶۴-۶۷).

همچنان که در تمامی این مقالات و پژوهش‌ها دیده می‌شود، مطالعه‌ی غذا در سینما به‌عنوان یک حوزه‌ی میان‌رشته‌ای، عرصه‌ی هنر و فرهنگ را با یکدیگر پیوند داده و در واقع بهانه‌ای شده برای مطالعه‌ی آنچه در عرصه‌ی تصویر و بر بستر فرهنگ در جوامع مختلف می‌گذرد؛ مسئله‌ای که کشف و تحلیل آن هدف اصلی نگارش این مقاله به شمار می‌رود.

مبانی نظری

از آنجایی که این مقاله در طرح مسئله و مطالعه‌ی بازنمایی سفره‌های غذا در سینما و نسبت آن با جامعه، نوشته‌ای اکتشافی به شمار می‌رود، در ابتدای امر نویسنده با منظومه‌ای از مفاهیم نظری روبرو بود که فراتر از مفهوم بازنمایی، بتواند او را در شناخت نسبت‌های جامعه‌شناسانه‌ی این پدیده در آثار سینمایی یاری رساند. از این روست که سویه‌ی

1. C. Baron, D. Carson, M. Bernard
2. Appetites and anxieties: Food, Film and the politics of Representation
3. Wayne
4. Baron
5. Dinner and Movie: Analyzing Food and Film
6. Aleksandra Drzał-Sierocka
7. Celluloid Flavors: A Brief History of Food in Film

نظری نشانه‌شناسی در کنار مفاهیمی همچون «شبکه» و «پیوندهای اجتماعی» که سویه‌ای جامعه‌شناختی دارند، بستر نظری این پژوهش را فراهم کرده‌است.

همچنان که در مقدمه‌ی بحث بدان اشاره شد، غذا به‌عنوان یک سازه‌ی فرهنگی در پیوند با طبقه، مذهب، سبک زندگی، جنسیت و... قرار می‌گیرد. به این معنا که نه‌تنها چه‌چیزی و چگونه خوردن، می‌تواند سلامت و یا ناسالم بودن سبک زندگی را نشان دهد، که همزمان نشانی از وضعیت اقتصادی، آداب‌ورسوم و کارکردهای ارتباطی آن در خود خواهد داشت: «بسیاری از فیلم‌ها در ژانرهای گوناگون جهت بیان ابعاد گوناگون احساسات و همچنین هویت فرهنگی و فردی شخصیت‌ها از عنصر غذا بهره گرفته و ابعاد نژادی، مذهبی، جنسیتی و فلسفی روایتشان را از این طریق بیان کرده‌اند... غذا در بیشتر فیلم‌ها بیش از آنکه عنصری طبیعی باشد، عرصه‌ای برای تجربه‌ی اجتماعی است، چراکه بیان مفاهیمی چون نفرت، عشق، سازگاری، خشم، طغیان و کناره‌گیری، با غذا امکان‌پذیر می‌شود» (باتر، ۱۳۸۹).

ازاین روست که غذا می‌تواند یادآور جنسیت و نقش‌های خانوادگی باشد. می‌تواند با زن، مرد، مادر و... همنشین شود و حتی با اشکال متفاوتی چون غذای فاسد، سالم، کم و یا پرکالری، گوشتی و یا گیاهی به سبک‌ها و پارادایم‌های مختلف خوراک و اشکال متفاوت فرهنگی اشاره داشته باشد. همچنان که باتر به این نکته اشاره می‌کند که: «تصویر غذا در فیلم می‌تواند به ما درباره‌ی فقر شدید و یا توانگری شخصیت‌ها بگوید، درباره‌ی سلامتی و یا بی‌بندوباری آنها. در واقع مصرف غذا در سینما جانشین شناخت ابعاد مختلف فرهنگی، رسم‌ورسوم، تضادها و فوق‌مصرف‌گرایی دنیای مدرن و پست‌مدرن و همچنین اختلاف‌های طبقاتی و اجتماعی به شمار می‌رود» (باتر، ۱۳۸۹: ۵۴).

از این روست که غذا را می‌توان به حامل تمام‌عیار معانی نهفته در تصاویر سینمایی قلمداد کرد. به عبارتی توجه به غذا نه فقط توجه به رنگ و تصویر، نام و مکان و شیوه‌ی پخت‌وپز آن، که توجه به فرهنگ و ضوابط اجتماعی است که با آن تصاویر پیوند می‌خورد. در ادامه به مفاهیمی اشاره می‌شود که تصویر غذا در سینمای ایران به میانجی این مفاهیم تفسیرپذیر می‌شود؛ مفاهیمی نظری که توضیح‌دهنده‌ی معنای غذا و فرهنگ خوراک و آشپزی در آثار منتخب برای انجام این تحقیق بوده‌اند.

غذا، تمایز و پیوند اجتماعی

عادت‌های غذایی در زندگی فردی و اجتماعی از امور محوری به شمار می‌روند و همین محوریت است که سبب نمادپردازی و حضور پررنگشان در سینما و ادبیات شده‌است (جرمو و ویلیامز، ۱۳۹۴).

به تصویر غذا و اهمیت آن برای نمایش اشکال مختلف روابط و زندگی خانوادگی گرفته تا بهره‌مندی از آن برای نمایش سبک‌های مختلف زندگی از جمله زندگی زاهدانه و یا مصرف‌گرا، در بسیاری از آثار پژوهشی اشاره شد: «غذا در آثار سینمایی و ادبی به طرق بسیار با زمینه‌های اجتماعی خود ارتباط برقرار می‌کند و غالباً موازنه‌ای میان فشارهای اجتماعی در باب لذت‌گرایی و همچنین نظم و انضباط را فراهم می‌آورد... انتخاب غذا به‌خودی‌خود می‌تواند یادآور جشن تولد، مراسم عروسی، عزا، روزه و یا ولیمه باشد» (جرمو و ویلیامز، ۱۳۹۴: ۲۶).

از این روست که جرمو و ویلیامز (۱۳۹۴) معتقدند که مطالعه‌ی غذا در واقع با مطالعه‌ی عوامل تاریخی از جمله فهم تأثیر سنت‌ها در انتخاب غذا، عوامل فرهنگی از جمله تعیین محرمات و خوردنی‌های مجاز و همچنین عوامل ساختاری مثل ماهیت‌های اقتصادی تولید و توزیع و مصرف غذا و... گره می‌خورد (جرمو و ویلیامز، ۱۳۹۴: ۲۷) و همین نکته است که وجود بینش جامعه‌شناختی را در مطالعات غذا لازم می‌کند.

با چنین نگاهی، غذا نه‌تنها در موقعیتی توصیف‌کننده قرار می‌گیرد که می‌توان آن را در موقعیت متناقض پیوند و تفکیک اجتماعی یافت. تفکیک از آن جهت که موجبات تمایز و تفاوت طبقاتی می‌شود و پیوند از آن روی که حضورش بهانه‌ای برای ایجاد شبکه‌های اجتماعی و ارتباطی است. حقیقت این است که انسان‌ها بر اساس هویت شخصی خود دست به انتخاب غذا می‌زنند و همین انتخاب و عادات غذایی متفاوت است که آن را به‌عنوان عاملی برای شناخت تمایزات و تفکیک‌های اجتماعی تبدیل می‌کند.

جرمو و ویلیامز (۱۳۹۴) به نقل از بردزورث[8] (۱۹۹۷) به این ایده اشاره کرده‌اند که در برابر مفهوم مک‌دونالیزه شدن ریتزر (۱۹۹۶-۱۹۹۳) که به همگان‌سازی عادات غذایی در کشورهای غربی و استانداردسازی تولید در این عرصه اشاره

8. Beardsworth

می‌کند، تفاوت‌های انتخاب در ذائقه‌های غذایی به‌نوعی نشان‌دهنده‌ی تفکیک اجتماعی است که جایگزینی برای مک‌دونالیزه شدن تلقی می‌شود: «از این روی الگوهای متنوع مصرف مواد غذایی به وجود می‌آیند که بر اساس تمایز اجتماعی و هویت شخصی و همچنین انتخاب‌های غذایی خاص و عضویت در گروه‌های اجتماعی متنوع پدید می‌آیند... بدین جهت است که این انتخاب‌های غذایی روش‌هایی به شمار می‌روند که مردم از طریق آنها می‌توانند صورت‌هایی از تمایز اجتماعی را خلق کنند» (جرمو و ویلیامز، ۱۳۹۴: ۳۱).

در همین ارتباط می‌توان در طیف وسیعی از مفاهیم اجتماعی بر تمایزبخشی مسئله‌ی غذا اشاره کرد. مجموعه‌ای از مفاهیمی که مفهوم «طبقه» از مهترین آنان به شمار می‌رود. پت کراتی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «غذا و طبقه» سعی دارد به تفاوت‌هایی اشاره کند که مفاهیم طبقه-بنیان در نسبت خود با انتخاب غذا پدید می‌آورند. بر این اساس نابرابری در توزیع غذا و تأثیر قشربندی‌های اجتماعی امکان وجود تفاوت‌های طبقاتی در انتخاب غذا مستقل از درآمد را پدید آورده است (کراتی، ۱۳۹۴: ۲۱۵).

در این ادبیات، نظریات پی‌یر بوردیو در ارتباط با بحث «تمایز اجتماعی» در انتخاب غذا، فرصت‌های موجود برای زندگی و نهایتاً تعریف سبک زندگی سالم اهمیت پیدا می‌کند. حقیقت این است که این شکل از مفهوم‌سازی نهایتاً انتخاب‌های غذایی را «کمابیش به سرمایه‌ی مادی و سرمایه‌ی فرهنگی» (کراتی، ۱۳۹۴: ۲۱۸) و شیوه‌های مختلف مصرف از جمله مصرف نمادین نسبت می‌دهد و میان دو مفهوم طبقه و غذا سه نوع همبستگی ایجاد می‌کند. همبستگی با مفهوم تغذیه، انتخاب و همچنین مصرف نمادین:

«به‌طور عینی خانوارهایی با درآمد پایین‌تر احتمالاً بیشتر گوشت را در ترکیب با مواد دیگر مصرف می‌کنند. اما خود رفتار نیز محتوای نمادین هماهنگی را در بر دارد. در آگهی‌های بازرگانی تلویزیون، کسانی که با دست، گوشت و سس گوجه‌فرنگی می‌خورند، احتمالاً بیشتر مردان کارگرند تا زنان مدیر. نشان دادن زنان مدیر در حال خوردن چنین غذایی با همان روش، متضمن پیامی مؤثر و بسیار قابل‌درک در بی‌حرمتی به آرای بدیهی است پیرامون اینکه چه نوع مردمی و چگونه غذاهای معینی را می‌خورند» (کراتی، ۱۳۹۴: ۲۲۰).

در دستگاه نظری بوردیو آنان که سرمایه‌ی فرهنگی و اقتصادی بیشتری دارند، با دسترسی‌های بیشتر «سلیقه‌های بهتری» خواهند داشت و همین برتری است که به انتخاب‌های آنان مشروعیت بخشیده و آن انتخاب‌ها را «اعیانی‌تر» و شایسته‌ی احترام معرفی می‌کند (بوردیو، ۱۳۹۰؛ ویلیامز، ۱۹۹۵).

از این روست که اشکال متنوع مصرف و تهیه‌ی غذا، از جمله سبک‌های متفاوت گیاه‌خواری یا خلاف آن، رژیم‌های غذایی متنوع و همچنین مکان‌های متفاوت خوردن غذا، چیدمان میزها و وعده‌های غذایی غریب‌نما[9] و رنگارنگ، همه و همه می‌توانند نشانی از نسبت این مفهوم با پایگاه اجتماعی-اقتصادی مصرف‌کنندگانشان به شمار روند.

از جهتی دیگر اما غذا و به‌طور کلی فرهنگ خوراک، عاملی برای نمایش «پیوندهای اجتماعی» است (پی‌آیکدا، ۱۳۹۴؛ بلوکباشی، ۱۳۹۶؛ کاظمی، ۱۳۹۶؛ هوروویتز[10]، ۲۰۰۹). پیوندی که از مرحله‌ی آماده‌سازی آغاز می‌شود و تا پخت و صرف غذا را در بر می‌گیرد: «غذا برای ساخت و حفظ روابط اجتماعی در همه‌ی فرهنگ‌ها استفاده می‌شود. تمامی مراحل تولید غذا تقریباً همیشه متضمن تلاش گروهی افراد متعددی است که با هم کار می‌کنند. همچنین مصرف غذا به‌عنوان رویدادی اجتماعی معمولاً در زمانی اتفاق می‌افتد که همه‌ی اعضای خانواده کنار یکدیگر جمع شده‌اند» (پی‌آیکدا: ۱۳۹۴، به نقل از روزین، ۱۹۹۶: ۲۴۰).

پی‌آیکدا (۱۳۹۴) به نقل از روزین (۱۹۹۶) بر این نکته تأکید می‌کند که تقریباً هیچ فرهنگی وجود ندارد که تنها غذا خوردن را امری مثبت قلمداد کند، چراکه غذا ابزار اجتماعی بسیار قدرتمندی است در ترویج کنش متقابل اجتماعی: «تعارف غذا از طریق یک فرد یا گروه به دیگری عموماً نشانی از دوستی است. پذیرش غذا نشانی از تمایل برای ایجاد یا استحکام یک تعهد است. شکست در تعارف غذا نشان از بی‌میلی به ایجاد و یا حفظ یک رابطه به شمار می‌رود. از این روست که ما هیچ‌گاه در غذا با دشمنان خود شریک نمی‌شویم» (همان، ۲۴۱-۲۴۰).

با این مقدمات می‌توان به این نکته اشاره کرد که بی‌شک سفره‌های غذا با اتمسفر معمولاً مطلوبی که ایجاد

9. exotic
10. Horowitz

می‌کنند، بهانه‌هایی برای ایجاد اشتراک و پیوندهای قوی و حتی ضعیف اجتماعی‌اند. همچنان که گرانووتر (۱۹۷۳) از اهمیت پیوندهای ضعیف اجتماعی سخن می‌گوید، می‌توان غذا را به‌عنوان عاملی برای تقویت این پیوندهای ضعیف دانست. او در مقاله‌ای با عنوان «قدرت پیوندهای ضعیف»[11] از اهمیت ارتباط‌های ضعیف برای دست‌یابی به اهداف بزرگ‌تر، از جمله مثلاً پیدا کردن شغل، سخن می‌گوید. نویسنده در این مقاله به این نکته اشاره می‌کند که هرچند همه بر این باورند که جویندگان کار با استفاده از شبکه‌های روابط نزدیک به شغل دلخواه خود دست پیدا کرده‌اند، اما این‌گونه نیست. چراکه معمولاً شبکه‌های نزدیک ارتباطی از اطلاعاتی مشابه با یکدیگر برخوردارند که لزوماً منجر به پیدا کردن شغل نمی‌شود (گرانووتر، ۱۹۷۳: ۱۳۶۰-۱۳۷۰).

بر اساس آنچه ریتزر (۱۳۷۴) ذکر می‌کند گرانووتر که از جمله نظریه‌پردازان شبکه به شمار می‌رود در آثار خود به دنبال کشف الگوهای عینی‌ای هستند که پیوند اعضای جامعه با یکدیگر را ممکن می‌کنند: «سرراست‌ترین شیوه‌ی بررسی یک ساختار اجتماعی، تحلیل الگوی پیوندهایی است که اعضای جامعه را به یکدیگر پیوند می‌زند» (گرانووتر: ۱۹۷۳، به نقل از ریتزر، ۱۳۷۴: ۵۷۷).

در همین ارتباط او از اهمیت پیوندهای ضعیف می‌گوید که به دلیل حضورشان در شبکه‌های ارتباطی متفاوت، در معرض اطلاعات متفاوتی نیز خواهند بود و این چیزی است که اهمیت حضور در شبکه‌های اجتماعی را معنادار می‌کند. در این بستر مفهومی است که می‌توان از اهمیت حضور غذا در شکل‌دادن به این پیوندهای ضعیف و نهایتاً کسب بهره‌های قوی در شبکه‌های اجتماعی از آنها یاد کرد؛ رویکردی که هرچند در تقابل با «تمایز اجتماعی» قرار می‌گیرد، اما از تنوع کارکردی حضور غذا در عرصه‌ی فرهنگ می‌گوید و خوانش تصویر آن بر تصویر سینما را معنادار می‌کند.

در این مقاله با عنایت به این مفاهیم نظری و در رفت‌وبرگشت میان تمایزات و پیوندهای اجتماعی، تلاش می‌شود تا دلالت‌های فرهنگیِ به تصویر درآمده، در نسبت با سفره‌های غذای ایرانی و سینمای ایران تعبیر و تفسیر شود.

11. The Strength of weak Ties

روش‌شناسی

لزوم هماهنگی نظریه و روش در انجام پژوهش‌های مختلف کمّی و کیفی و از آن مهم‌تر محتوای مقاله‌ی حاضر که در تلاش برای کشف معانی پنهان در تصویر است، نشانه‌شناسی را به بدیهی‌ترین روش ممکن برای انجام این کار تبدیل می‌کند؛ چراکه نشانه‌شناسی، روشی مناسب برای به دست آوردن هرگونه فهمی از این ماجراست که هر چیز چه معنایی می‌دهد، نشانه‌شناسی راه را برای کشف این معنا هموار می‌سازد (دانسی، ۱۳۸۷؛ فیسک، ۱۳۸۶؛ نجومیان، ۱۳۹۸): «هدف از تحقیق نشانه‌شناسانه پرده برداشتن از ماهیت رابطه‌ی بین پدیده‌هاست. اینکه پدیده‌ی X می‌تواند به شکل مادی و یا به‌صورت محتوای تصویری وجود داشته باشد و به Yهای متفاوتی مربوط شود که اینها می‌توانند معانی متفاوت همان ایکس اولیه باشند. درک این معانی، اینکه چه هستند و بر چه اساسی تولید شده‌اند، هدف نشانه‌شناسی است که معمولاً «تفسیر» نامیده می‌شود» (دانسی، ۱۳۸۷: ۱۴).

حالا که در این تحقیق پدیده‌ی X در عرصه‌ی تصویر حضور دارد، نشانه‌شناسی با مفهوم بازنمایی گره می‌خورد؛ مفهومی که به فرایند ثبت ایده‌ها، دانش و یا پیام‌ها به شکل فیزیکی مربوط می‌شود. بازنمایی به این معنا به‌طور دقیق‌تر «استفاده از «نشانه‌ها» اعم از تصاویر، صداها و... برای گفتن، نشان دادن، ترسیم و یا بازتولید مفهومی است که می‌شود آن را به شکل فیزیکی، درک، احساس، تصور و یا لمس کرد» (دانسی، ۱۳۸۷: ۲۰).

این‌گونه است که شکل فیزیکی در امر بازنمایی «دال» و همچنین معنا که به شکل روشن و یا نه‌چندان روشن تولید می‌شوند مدلول گفته می‌شود و رابطه‌ی این دو با یکدیگر که در بسترهای فرهنگی و اجتماعی گوناگون اشکال متفاوت به خود می‌گیرد «دلالت» دانسته می‌شود. حقیقت این است که فرایند کشف این دلالت‌ها در عرصه‌های گوناگون فرهنگی راهی بسیار پرپیچ‌وخم و در واقع «قراردادی» است. همچنان که دانسی (۱۳۸۷) اشاره می‌کند بر اساس قراردادهای اجتماعی[12]، تجربیات جمعی[13] و عوامل زمینه‌ای[14] گستره‌های معنایی گوناگونی پیدا می‌کنند (نجومیان، ۱۳۹۸؛ آسابرگر، ۱۳۷۹).

12. social convention
13. communal experience
14. contextual

اگر نشانه‌شناسی را به عبارتی مختصر «بررسی روابط نشانه‌ها در متن» و یا «روشی برای خواندن متن» (نجومیان، ۱۳۹۸: ۱۲) قلمداد کنیم، در واقع در ساحتی قدم گذاشته‌ایم که میان نحله‌های گوناگون نشانه‌شناسی، از جمله ساختارگرایانه و پساساختارگرایانه، همفکری برقرار است. اما به تناسب موضوع این نوشته، شیوه‌ای از نشانه‌شناسی برگزیده شده که بارت ساختارگرا برای تحلیل برخی از نظام‌های نشانه‌ای همچون خوراک و پوشاک استفاده کرده‌است. در واقع او در پی «بازسازی کارکرد نظام‌های دلالتی غیر از زبان است» (بارت، ۱۳۹۸: ۱۰۶).

چنین کاری با توصیف واقعیت‌های متباین و مرتبط با یکدیگر آغاز می‌شود. همچنان که او در تحلیل نظام خوراک از زبانی سخن می‌گوید که متشکل از واقعیت‌های متباینی چون قوانین منع خوردن شور و شیرین کنار یکدیگر و آداب صرف غذاست: «هر منو با ارجاع به یک ساختار طراحی می‌شود، ولی این ساختار بسته به روزهای هفته به اشکال مختلفی پر می‌شود... مسئله اینجاست که در این نظام کنش گروهی تصمیم‌گیرنده محلی از اعراب ندارد و برخلاف کاربردهای وسیع جمعی آن کاملاً شخصی حاصل می‌شود» (بارت، ۱۳۹۸: ۸۸).

در چنین رویکردی هر موضوعی در موقعیت و نظام‌های معنایی خاص خود تعریف می‌شود و دلالت‌های خاص اجتماعی و اقتصادی می‌یابد و اینجا موضوع سینماست که به قول کریستین متس (۱۹۹۳-۱۹۳۱) خود سینما «پیشاپیش موجبات نشانه‌شناسی را فراهم می‌آورد» (متس، ۱۳۹۸: ۳۲۵).

متس (۱۳۹۵) از دلالت‌های مستقیم و ضمنی در سینما سخن می‌گوید و بر این نکته تأکید می‌کند که این دلالت‌های ضمنی هستند که سینما را به‌عنوان یک هنر به ما می‌شناسانند. متس در سنتی سوسوری و بر پایه‌ی دلالت‌های همنشینی و جانشینی به نشانه‌شناسی در سینما می‌نگرد و آن را با دستور زبان تفسیر می‌کند. در ادبیات او نحو سینمایی و نهایتاً ادراک فیلم با تکیه بر این دو قاعده صورت می‌گیرد که با طراحی نماها و توالی سکانس‌ها در کنار یکدیگر (همنشینی) و حضور مونتاژ به‌عنوان عملی خلاقانه در معناسازی تصویر (جانشینی) شکل می‌گیرد (متس، ۱۳۹۵: ۸۷-۹۵).

همچنان که متس با تأکید بر قواعد همنشینی و جانشینی بر مسئله‌ی حضور و غیاب در نشانه‌شناسی سینما اشاره کرده است، باکلند (۱۳۹۸) نیز در توضیح این امر از تحلیل سطح آشکار و سطح پنهان در کشف معنای تصویر می‌گوید: «نشانه‌شناسی فیلم در واقع به این نکته اشاره می‌کند که آن فیلم چگونه از سطح زیرین (پنهانش) خاص می‌شود و نه از نظر مشخصه‌های محسوس و ظاهری‌اش... در واقع نشانه‌شناسی فیلم فرضیه‌هایی را برای توصیف سطح پنهان عرضه خواهد کرد» (باکلند، ۱۳۹۸: ۳۴۸).

شیوه‌ی انتخاب و تحلیل فیلم‌ها

از لحظه‌ی تولد سینمای ایران تا کنون بدون شک فیلم‌های بسیار زیادی ساخته شده‌اند که در آنها غذا و سفره‌های پذیرایی به‌عنوان یکی از موتیف‌های اصلی به شمار رفته که با تکرار و تمرکز بر آن ایده و مضمون اصلی داستان تقویت می‌شود. همچنان که به‌عنوان مثال در فیلم «گنج قارون» (۱۳۴۴) حضور متضاد چلوکباب و آبگوشت نه‌تنها معرف شخصیت‌ها و سبک زندگی متفاوت آنها، که در واقع عنصری برای تأکید بر وضعیت اقتصادی قهرمانان داستان و مضمون اصلی فیلم یعنی اختلاف طبقاتی است که از این طریق بیان می‌شود. با این توضیح بر اساس منطق نمونه‌گیری نظری، فیلم‌هایی برای تحلیل در این پژوهش انتخاب می‌شوند که در آنها غذا و هرآنچه بدان مربوط است، از جمله شیوه‌ی پختن و چیدمان آن، از عناصر پیش‌برنده و مقوم مضمون اصلی در فیلم قلمداد شود.

از آنجایی که این مطالعه، مطالعه‌ای تاریخی (طولی) به شمار نمی‌رود که تغییر روندها را مد نظر داشته باشد، برای نظم بخشیدن به انتخاب‌ها، سینمای بعد از انقلاب ایران به‌عنوان واحد تحلیل مد نظر قرار گرفته شده و فیلم‌های «غذا محور»[15] به‌عنوان واحد مشاهده. باتر (۱۳۸۹) در توضیح فیلم‌های غذا محور گفته است: «فیلم‌هایی که در آنها چه شخصیت‌های اصلی آشپز حرفه‌ای یا خانگی باشند و چه نباشند، غذا در آنها نقش اصلی را ایفا می‌کند، فیلم‌هایی غذا محور به شمار می‌آیند. این بدان معناست که دوربین اغلب بر صحنه‌های تهیه و یا خوردن آن تمرکز دارد و در نتیجه این عنصر کلیدی در نماهای نزدیک و یا داری حرکت، تمام پرده را پر می‌کند».

با این توضیحات در فیلم‌های غذا محور، آشپزخانه و

15. Food-oriented Movies

نمایش مراحل پخت غذا و همچنین همنشینی کاراکترهای مختلف فیلم حول میز پذیرایی و گفتگو پیرامون موضوعات مختلف از مهمترین لوکیشن‌ها و راهکارهای روایی به شمار می‌روند. بنابراین بدیهی است که در تحلیل فیلم‌ها نیز از سکانس‌ها و صحنه‌هایی بهره گرفته شود که «غذا» در هسته‌ی مرکزی تصویر و روایت قرار دارد؛ به‌عنوان مثال، صحنه یا صحنه‌هایی که در آنها یکی از شخصیت‌های داستان مشغول به آشپزی است و یا جمعی از شخصیت‌های داستان به بهانه‌ی صرف غذا دور یکدیگر جمع شده و مشغول به خوردن و آشامیدن و گفتگو هستند. در چنین سکانس‌هایی معمولاً آشپزخانه‌ی منزل و یا رستوران و همچنین اتاق پذیرایی خانه فضاهایی به شمار می‌روند که خط روایی داستان بر محور آنها شکل می‌گیرد.

در تحلیل فیلم‌ها با تأکید بر سنت نشانه‌شناسی بارت و همچنین بهره‌گیری از روش تحلیل مضمون در انتخاب مضامینی که به موضوع محوری این مقاله مربوط هستند، سکانس‌های غذا محور موجود در فیلم‌های منتخب، برای توضیح معنای عینی به شکلی فربه توصیف خواهند شد؛ توصیفاتی که در انتخاب مضامین محوری به یاری نویسنده آمده‌اند. پس از آن، با توجه به محورهای همنشینی و جانشینی تلاش می‌شود تا معانی پنهان و ضمنی مندرج در این سکانس‌ها مورد تحلیل و تفسیر قرار گیرند. بر اساس این توضیحات، مقاله‌ی حاضر با ترکیب دو روش تحلیل مضمون و نشانه‌شناسی به سرانجام رسیده است؛ به این ترتیب که به‌جای تحلیل تک‌تک فیلم‌ها، مجموعه‌ای از سکانس‌های غذا محور انتخاب شده و بر اساس مضامین مشابه نشانه‌شناسانه طبقه‌بندی شده‌اند. (۱).

هرچند در سینمای ایران تاکنون مجموعه‌ای به‌عنوان مجموعه فیلم‌های غذا محور تولید نشده است، اما در قدم اول با مروری کلی بر آثار تولیدی سینمای ایران و نقد و نظرهای موجود درباره‌ی فیلم‌هایی که در آنها غذا و آشپزی حضوری محوری دارند به شکلی نظری دست به انتخاب نمونه زده و پس از آن برای اطمینان بیشتر با تنی چند از منتقدان و متخصصان سینمایی وارد گفتگو شده و به انتخاب‌های موجود اعتباری صوری بخشیده شده‌است. بدین جهت، از دهه‌ی شصت تا به امروز مجموعه‌ای از آثار سینمایی که در هریک از آنها به‌نوعی غذا و آشپزی در یکی از سکانس‌های محوری حضور داشته باشد، به‌عنوان نمونه انتخاب شده و به‌شکلی بینامتنی مورد تحلیل و تفسیر قرار می‌گیرد. از این رو، این مقاله با اشاره و تحلیل سکانس‌هایی از فیلم‌های «اجاره‌نشین‌ها» (۱۳۶۵) ()، «از کرخه تا راین» (۱۳۷۱)، «مهمان مامان» (۱۳۸۲)، «کافه ترانزیت» (۱۳۸۲)، «ماهی‌ها عاشق می‌شوند» (۱۳۸۳)، «سعادت‌آباد» (۱۳۸۹)، «آقا یوسف» (۱۳۹۰)، «زندگی مشترک آقای محمودی و بانو» (۱۳۹۱)، «در دنیای تو ساعت چند است؟» (۱۳۹۳) به انجام می‌رسد.

از آنجایی که در سینمای ایران تعداد فیلم‌های غذا محور به معنایی که ذکر شد به تعداد انگشتان درست هم نمی‌رسد، برای انجام این پژوهش از مجموعه فیلم‌هایی که هریک به‌گونه‌ای با غذا و فضای آشپزخانه مرتبط هستند استفاده شده که بر اساس روش ذکر شده و با رویکردی بینامتنی مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

رولان بارت در «امپراطوری نشانه‌ها» (۱۳۸۴) که همچون سرمشقی برای این نوشته بود، به ما می‌آموزد که می‌توان با توجه به حوزه‌ی هنر، معماری و البته آشپزی ملل مختلف، فارغ از خیال‌پردازی درباره‌ی مردمانی که اینجا (پیش ما) نیستند و آنجا (جایی که پیش ما نیست) بساط زندگی برپا کرده‌اند، سخن گفت (بارت، ۱۳۸۴: ۱۹-۲۲). این سخن دریچه‌ای می‌شود برای شناخت نظامی که هرچند بارت در کتابش آن را ژاپن (و به معنای حداکثری شرق) نامیده است، اما می‌تواند به‌عنوان روشی اولی برای کاوش در هر متن فرهنگی دیگری نیز به کار آید. با عنایت به چنین نگاهی است که می‌توان اشکال حضور غذا در سینمای ایران را دید و خوانش کرد؛ نگاهی که غذا را نه‌تنها در خوراک، که در نظام گسترده‌ای از فرهنگ معنا می‌کند. اینها تمام ویژگی‌هایی است که او با مشاهده‌ی مراحل آماده‌سازی، پخت، سِرو و البته چشیدن غذا بدان دست یافته و توصیف می‌کند (بارت، ۱۳۸۴).

تحلیل فیلم‌ها

جانشینی در چیستی غذا

از آنجایی که کلام به‌ظاهر کوچک غذا در مجموعه‌ی گسترده‌ای از محتوا، چینش و طعم معنا می‌یابد، سزاوار است که قدم نخست را به محتوا و در واقع چیستی تصویر آن در سینمای ایران اختصاص دهیم؛ درست همان‌جا که در «گنج قارون» (۳) خودِ «آبگوشت» به‌عنوان یک محتوای

منحصربه‌فرد دلالت‌های معنایی خاص خود را پیدا می‌کند و صِرف «کباب کوبیده» در بسیاری از آثار داریوش مهرجویی، همچون «اجاره‌نشین‌ها»، «چه خوبه که برگشتی» یا «پری» (البته در معنایی کاملاً متفاوت که در ادامه بدان اشاره خواهم کرد) یا «هیچ» عبدالرضا کاهانی، به‌عنوان موتیفی تکرارشونده موتور محرک داستان به شمار می‌روند.

«آبگوشت» در همنشینی با خانه‌ی محقر «علی بی‌غم»، لباس‌های گل‌وگشاد و مادری که کارش «کلفتی» است، معنایی طبقاتی می‌یابد و با مفاهیمی چون ساده‌زیستی، آرامش خیال و سلامتی پیوند می‌خورد و این در حالی است که قارون با ثروت بی‌حدوحصرش که با نمادهایی از خانه‌های مجلل، اتومبیل پر زرق‌وبرق معرفی می‌شود، حول میز غذاخوری وسیع منزلش، هرچند رژیم غذایی خاصی را رعایت می‌کند، اما تنهاست و از آرامش خیال تهی. از این روست که کباب و آبگوشت تقابلی دوتایی می‌یابند و حضور هریک در تضاد با دیگری معنا می‌شود.

این نمونه‌ای از معناداری ماهیت غذا در سینماست؛ همچنان که کباب کوبیده در «اجاره‌نشین‌ها» غذایی اعیانی به شمار می‌رود که توسط «عباس‌آقا سوپرگوشت» که صاحب‌خانه است و متمول، به میهمانان عرضه می‌شود. ژست معتمدبه‌نفس «عباس‌آقا» در سکانس مربوط به کباب‌زنی در این فیلم مؤید افتخار و موفقیت او در اطعام مساکین است: «کباب از ابتدای ورودش به ایران، که توسط شاهان قاجار صورت گرفته است، معنایی اعیانی داشته است و بیشتر توسط اشراف مورد استفاده قرار می‌گرفته. از این روست که کباب در بازنمایی‌ها نشانه‌ای از زندگی مرفه و خوب و در عین حال بهبودی کسب‌وکار است» (کاظمی، ۱۳۹۶: ۱۰۲).

این بهبودی اوضاع در «هیچ» (عبدالرضا کاهانی، ۱۳۸۸) است که با کباب همنشین می‌شود. این فیلم که با رخداد عجیبی برای خانواده به دو بخش قبل و بعد از مکنت و ثروت تبدیل می‌شود، با کباب به‌عنوان قوت غالب به تصویر کشیده می‌شود. کما اینکه هرچند تا پیش از معجزه‌ی به ثروت رسیدن خانواده، سفره با غذاهایی همچون سوپ و نان و پنیر پر می‌شد، اما بعد از آن تصویر کباب‌زدن‌ها و کباب خوردن‌ها به یکی از مشخص‌ترین موتیف‌های تکرارشونده‌ی فیلم تبدیل می‌شود.

از تقابل «آبگوشت» و «کباب کوبیده» که بگذریم، غذاهای جدید که در ادبیات روزمره به‌عنوان فست‌فودها و یا غذاهای مدرن شناخته می‌شوند، ماهیتی متفاوت از نوع سنتی خود دارند؛ ماهیتی که شیوه‌ی مصرف آن را تعیین می‌کند. در صحنه‌ای از فیلم «شوکران» (بهروز افخمی، ۱۳۷۹)، قهرمان داستان (سیما) که قرار است با همراه خود به رستورانی مجلل برود تا «چیپس قورباغه» بخورند (غذایی که در هر رستورانی سرو نمی‌شود)، اصرار می‌کند تا لباس خود را تعویض کند و پوشش مناسب رستوران اختیار کند: «صبر کن لباس‌هامو عوض کنم... با این لباس‌ها که نمی‌شه بیام رستوران!» اینجا هم ماهیت غذا و هم محل خوردن آن است که شیوه‌ی لباس پوشیدن و در واقع مواجهه با آن را تعین می‌بخشد. همچنان که قهرمان داستان در پایان فیلم با لباس خانگی مشغول پختن سبزی‌پلو و ماهی در آشپزخانه است: «برخی غذاها عامه‌پسند و برخی دیگر لاکچری به شمار می‌روند. هرچند آبگوشت و قرمه‌سبزی و... از گذشته تا کنون امتداد پیدا کرده‌اند، اما غذاهای جدید همچون پیتزا و لازانیا و ماکارونی، غربی به شمار می‌روند و در سفره‌های ما کارکردی متفاوت پیدا می‌کنند» (کاظمی، ۱۳۹۶: ۹۷).

در سکانسی از فیلم «زیر پوست شهر» (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۹)، پسر بزرگ خانواده تصمیم می‌گیرد خانواده‌ی خود را به صرف پیتزا، بیرون از خانه دعوت کند. «پیتزا» در بیان طوبی (مادر خانواده) غذای «چیتان‌پیتان» گفته می‌شود و خرج اضافه. این خانواده که همیشه سر سفره‌ی محقرانه‌ی خود تغذیه کرده‌اند برای حضور در یک پیتزافروشی بهترین لباس‌های خود را می‌پوشند و زن و دختر خانواده به‌صورت خود ماتیک می‌زنند تا در شأن مکان شام خوردن خود قرار گیرند.

همنشینی و چینش غذا

فارغ از آنچه به‌عنوان خوراک در سینمای ایران به تصویر در می‌آید، سبک پخت‌وپز و ارائه‌ی آن نیز می‌تواند نشانه‌ای برای درک معانی دیگری باشد که لزوماً در خود آن تصویر مشاهده نمی‌شود. حضور تنهایِ «قارون» در منتهی‌الیه شمالی میزی سلطنتی که در آن سوپ اردک و خوراک بره با متر و مقیاس سرو می‌شود در مقابل سفره‌ی کوچک آبگوشت خانه‌ی «علی بی‌غم» که بر زمین پهن شده و پیازش با ضربه‌ی مُشتی مردانه خوردنی می‌شود و دوغش بی‌محابا، نه در لیوان که در همان پارچ سَر کشیده می‌شود،

نشانی است فارغ از همین چند قلم جنسی که در تصویر مشاهده می‌شود. همچنان که «لیلا» در فیلم «از کرخه تا راین» (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۷۱) برای پذیرایی از برادرش در تدارک سفره‌ای ایرانی، آن را بر سفره‌ی قلمکار اصفهانی روی زمین پهن و بر لزوم هماهنگی غذای ایرانی و شیوه‌ی ایرانی تأکید می‌کند. او در پاسخ به اظهار تعجب همسر خود در تماشای سفره‌ای که بر زمین پهن شده با تأکید می‌گوید: «غذای ایرانی، سفره‌ی ایرانی».

حقیقت این است که چیستی غذا ربط غیرقابل‌انکاری با سبک چینش آن دارد. کما اینکه ترکیب مرغ و هویج و فلفل‌دلمه در «سعادت‌آباد» (مازیار میری، ۱۳۸۹) را که می‌شود غذای چینیِ جمع دوستان قدیمی، نمی‌توان بر سفره‌های زمینی تناول کرد و همچنین نمی‌توان میهمانان و غذاهای رنگ و وارنگ «مهمان مامان» (داریوش مهرجویی، ۱۳۸۲) و «یه حبّه قند» (رضا میرکریمی، ۱۳۹۰) را نشاند بر میز پُر طمطراق غذاخوری. سفره‌ی رنگارنگ و متکثر «مهمان مامان» که هر قطعه‌اش از خانه‌ای تأمین شده و به‌نوعی قطعات پازل این وعده را تکمیل کرده‌اند، با حرکات سریع دوربین در خانه‌ی قمرخانومی «مامان» و تصویر محله‌ای که از محلات فقیرنشین پایین شهر به شمار می‌رود، نه فقط به دلایل سنتی که به دلیل اقتصادی، بر زمین چیده می‌شود. اما سفره‌های عزا و عروسی پهن شده در «یه حبّه قند» به دلیل حضور در خانه‌ای سنتی- شهرستانی و تصویری سنتی از روابط خانوادگی است که بر زمین پهن می‌شود؛ به‌گونه‌ای که تصور آن خانه‌ی قدیمی در بافت قدیمی شهر با میزی مجلل که تصویری مدرن دارد ناهمخوان به نظر خواهد رسید.

جدول ۱. جانشینی و همنشینی غذاها و چینش سفره در فیلم‌های مورد مطالعه.

جانشینی	همنشینی
کباب/ آبگوشت	کباب، برنج، نوشیدنی، پیش‌غذا، مکنت
میز نهارخوری/ سفره	آبگوشت، سفره، پیاز، سبزی، نان، سنت، ساده‌زیستی
مدرن/ سنتی خانه‌ی اعیانی/ محقر	پیتزا، سیب‌زمینی سرخ‌کرده، رستوران، میز نهارخوری، مدرن بودن

غذا و جنسیت: همنشینی زن و غذا

کلیدواژه‌ای که در ادبیات مربوط به بازنمایی زن در سینمای ایران تغییرات نقش او را بر پرده‌ی سینما طی دوره‌های تاریخی مختلف نمایندگی می‌کند، متغیر «اشتغال» است؛ چیزی که زن را به درون یا بیرون از خانه پیوند می‌زند. زنی که درون خانه می‌ماند به قول شهلا لاهیجی: «به آشپزخانه تبعید می‌شود و با این تبعید از متن به حاشیه، به انجام خدمات خانگی از جمله نشستن در مقابل سماور و ریختن چای، پذیرایی و اطاعت بی‌قیدوشرط از مردان و فرزندان ده - دوازده ساله‌ی خود تقلیل می‌یابد» (۴).

در این رابطه می‌توان به تبعید طاهره‌ی «به همین سادگی» (رضا میرکریمی، ۱۳۸۶) به آشپزخانه و تلاش ناکامش برای رهایی از این انقیاد اشاره کرد؛ انقیادی که در خدمت‌رسانی به همسر و پُر کردن یخچال - فریزر خانه و سیر کردن شکم فرزندانی خلاصه می‌شود که گاهی پیتزا هوس می‌کنند و گاهی به خوردن کتلت با طرح دلقک

تصویر ۱. نمایی از فیلم «مهمان مامان» ساخته‌ی داریوش مهرجویی، محصول سال ۱۳۸۲

تصویر ۱. نمایی از فیلم «سعادت‌آباد» ساخته‌ی مازیار میری، محصول سال ۱۳۸۹

رضایت می‌دهند و شاید همین قیدوبند آشپزی و آشپزخانه است که کلاس شعر، برای او که مستأصل و ناامید است، دریچه‌ای می‌شود رو به آزادی. اما در عوض زنی که بیرون از خانه مشغول به فعالیت است به‌صورت پیش‌فرض با آشپزی و آشپزخانه نسبتی ندارد، اگر هم از آشپزخانه‌اش بوی غذایی به مشام رسد نیز مایه‌ی مباهات و تعجب است؛ آنچنان‌که در «آتش‌بس» (تهمینه میلانی، ۱۳۸۴) به کاریکاتوری‌ترین شکل فمنیستی آن به تصویر در می‌آید. زن مهندس، اما لجباز و همه‌فن‌حریف داستان نه به قصد انجام وظیفه که برای نمایش توانایی‌ها و پیروزی در یکی راندهای مسابقه‌ی زندگی‌اش، به قول خودش در پخت‌وپز سنگ‌تمام می‌گذارد، که در غیر این صورت این زن نه با آشپزخانه و غذا که با خیابان و اتومبیل و شرکت ساختمانی‌اش همنشین می‌شود. گذشته از این دوگانه‌ای که با توسل به امر غذا و آشپزخانه، زن را به سوژه‌ای درونی یا بیرونی تقلیل می‌دهد، در نقطه‌ی مقابل باید به زنی اشاره کرد که هرچند در حصار آشپزخانه حضور دارد اما این حصار با کارکردی تناقض‌آمیز، نه‌تنها او را در بند نکرده که اسباب رهایی‌شان را فراهم آورده است.

تصویر ۳. نمایی از فیلم «ماهی‌ها عاشق می‌شوند» ساخته‌ی علی رفیعی، محصول سال ۱۳۸۳

تصویر ۲. نمایی از فیلم «به همین سادگی» ساخته‌ی رضا میرکریمی، محصول سال ۱۳۸۶

«ریحان» در فیلم «کافه ترانزیت» (کامپوزیا پرتوی، ۱۳۸۲) که هرچند به قول خودش فقط آشپزی بلد بود اما با همین مهارتِ به‌ظاهر زنانه و در چارچوب نفوذناپذیر آشپزخانه است که مردانگی برادرشوهر خود را به چالش کشیده و سنت و رسم‌ورسوم جاری در زندگی مرزی را متزلزل می‌سازد. همچنان که «آتیه» در «ماهی‌ها عاشق می‌شوند» (علی رفیعی، ۱۳۸۳) نیز همچون «ریحان خانم» در شهری تقریباً مرزی اما با رسم‌ورسومی متفاوت زندگی و در واقع آشپزی می‌کند. برای او نیز آشپزی در آشپزخانه‌ای که بیشتر به دِژی گرم و نفوذناپذیر شباهت دارد، نوعی اعلام استقلال است از جهان مردانه؛ استقلالی که آشپزی را با هنر نقاشی گره زده و هر سینی غذا را چندان بی‌شباهت با یک تابلوی نقاشی به سرانجام نمی‌رساند. به همین خاطر است که این دو فیلم از معدود فیلم‌های سینمای ایران به شمار می‌روند که زیبایی‌شناسی بشقاب‌های غذا و دیگ‌های جوشان برنج ایرانی‌شان بار جذابیت تمام فیلم را به دوش کشیده و بو و طعم را از پرده‌ی سینما بیرون می‌کشانند. غذا در این دو فیلم همچون حیله‌ای است (البته خوب و شیرین) که با تمسک بدان می‌توان راهی در دل دوست پیدا کرد. (۵) در این باره اشاره به دیس‌های رنگارنگ «ریحان» که دل مرد اروپایی را فارغ از محافظه‌کاری ذائقه و تعصب ملی‌اش نرم کرد و به میرزاقاسمی و ماهی شکم‌پُر عادت داد، لازم به نظر می‌رسد.

در واقع نکته اینجاست که طعم و رنگ بشقاب‌های رستوران «آتیه» نه برای جذب مشتری که ترفندی شدند برای ماندگار کردن «عزیز» (معشوق قدیمی خود) در مام وطن که اساساً همنشین است با مفهوم غذا؛ چه آنجا که زاخاریوی «کافه ترانزیت» تا پیش از چشیدن طعم غذای «ریحان»، با کنسروی که یادگار وطن است روزگار می‌گذراند و چه آنجایی که «گیله‌گل ابتهاج» در «دنیای تو ساعت چند است؟» به محض ورود به وطن سراغ آش‌فروشی طوطی می‌رود و طعم خاطرات کودکی‌اش. نکته اینکه «فرهاد دیوونه» نیز نه فقط با پخت‌وپز در دل مادر «گیله» جا خوش کرد که با تقلید از رسپی پنیر صبحانه‌ی فرانسویان بود که روزمرگی‌های عشق ساکن پاریس خود را برای او شبیه‌سازی می‌کرد.

غذا و پیوندهای اجتماعی: تقابل پیوست و گسست

تصور کُلی ما از برپایی سفره یا حتی نشستن بر سر میز غذاخوری، همنشین است با گردهمایی‌های خانوادگی و دوستانه. به این معنا که اگر سفره‌ای برپا می‌شود یا میزی چیده می‌شود، لزوم تشکیل اجتماعی گرداگرد آن میز و سفره به‌صورتی انضمامی، انتظاری طبیعی خواهد بود. به این معنا که سفره‌های غذا درست به هنگام تولد بیش از هر چیز روایت پیوست و با هم بودنند تا گسست و جدایی. همچنان که عزیز در «ماهی‌ها عاشق می‌شوند» به هنگام نشستن بر سر سفره‌ی آتیه و دوستانش با لبخندی که نشان از رضایتش دارد می‌گوید: «بهترین غذا، غذاییه که توو جمع خورده بشه... بچه که بودم بعد از تموم شدن غذا یه آه بلند می‌کشیدم و می‌گفتم کاش غذا تموم نمی‌شد... نه به خاطر غذا... فقط به خاطر جمعی که می‌دونستم همیشه باقی نمی‌مونه.»

چنین ستایشی از نقش سفره‌های غذا در پیوند آدمیان به یکدیگر مواجهه‌ی همیشگی سینمای ایران با مفهوم غذاست که در سفره‌ی کباب «اجاره‌نشین‌ها» و غذاهای هفته‌بیجار «مهمان مامان» و سفره‌ی عزا و عروسی «یه حبّه قند» توصیف شد؛ سفره‌هایی که بهانه‌ی صلح و آشتی‌اند؛ تناقضات در آنها رنگ می‌بازد؛ بزرگتر و کوچکتر جای خود را بالا و پایین سفره پیدا می‌کنند و دست به حل مسئله می‌زنند. اما این تمام ماجرا نیست، اتفاقاً قصه از جایی شروع می‌شود که انتظار نداریم و تصویرش را به فراموشی سپرده‌ایم؛ تصویر سفره‌هایی که نه پیونددهنده که باعث گسست‌اند. از همان سفره‌ای که به شیوه‌ی ایرانی در «از کرخه تا راین» بر زمین پهن شد تا میز غذای چیده شده بر سر میز «زندگی مشترک آقای محمودی و بانو» (روح‌الله حجازی، ۱۳۹۱) که نشان‌گر شکاف فکری عمیق میان اعضای خانواده شد.

تأکید بر آداب‌ورسوم، لیلا و پسرِ زاده‌ی آلمانش را در «از کرخه تا راین» با اکراه روی زمین نشاند و سعید را به همراه همسر آلمانی‌اش دور میز غذاخوری نگاه داشت. سفره‌ای که قرار بود معرف فرهنگ و سبک و سیاق ایرانی باشد در همان لحظه‌ی نخست در نگاه بیگانه پس زده شد. در نمونه‌ی «زندگی مشترک...» هرچند تمام اعضای خانواده دور میز غذا گرد هم آمده و اتفاقاً با اشتیاق فراوان نیز از طعم و عطر غذاهایی می‌گویند که توسط زن خانه طبخ می‌شود و توسط مرد خانه و فرزند آن خورده می‌شود، اما همین دور هم نشستن که فرصتی برای حرف و سخن فراهم می‌کند، باعث می‌شود تا هر کس بگوید از آنچه دوست دارد و همین شاید به مذاق دیگری خوش نیاید. کار جایی بالا می‌گیرد که ساناز به‌عنوان دیگری تازه‌وارد داستان پس از اتمام غذایش هوس روشن کردن نخی سیگار به سرش می‌زند و همین هوسِ شاید برای او عادی و روزمره است که به شعله‌های اختلاف دامن می‌زند.

میزی که برای خوردن غذای چینی در «سعادت‌آباد» فراهم می‌شود مثل میز شام آقای محمودی و بانویش خوانش‌پذیر می‌شود. میز شام نقش همان طوفانی را بر عهده داشت که آرامش قبل از آن به‌علت عدم وجود فرصتی برای گفتگو بود؛ فرصتی که صَرف دسته‌جمعیِ غذا در اختیار میهمانان قرار داد. از این روست که ساده‌انگارانه می‌نماید اگر همیشه تصویر میز و سفره‌های غذا در سینمای ایران را بهانه‌ای برای دوستی برشمریم. غذا نه همیشه همچون زبان گفتگو، که زبان جدل نیز بوده است.

تصویر ۵. نمایی از فیلم «اجاره‌نشین‌ها» ساخته‌ی داریوش مهرجویی، محصول سال ۱۳۶۵

تصویر ۳. نمایی از فیلم «یه حبّه قند» ساخته‌ی رضا میرکریمی، محصول سال ۱۳۹۰

نتیجه‌گیری

همچنان که در آغاز این نوشته گفته شد، بارت با کشف چگونگی چیدمان میزهای غذا در سرزمین ژاپن، در واقع نه فقط از غذا که از فرهنگی که پدیدآورنده‌ی آن غذا بود سخن می‌گفت. تلاش این نوشته نیز این بود که با تأمل بر سفره‌های غذا در سینمای ایران با نگاهی نشانه‌شناختی معنای سفره را در پیوند با روابط اجتماعی و تمایزات شکل‌گرفته‌ی پیرامون آن مطالعه کند. از این رو، پس از مشاهده‌ی فیلم‌های «غذا محور» و همچنین سکانس‌های مربوط به غذا و سفره‌ی ایرانی در مجموعه‌ای از فیلم‌های چهار دهه‌ی اخیر سینمای ایران، به‌جای تحلیل تک‌تک فیلم‌ها، با استفاده از روش تحلیل مضمون، مقولات کلی مرتبط را شناسایی و تحلیل نشانه‌شناسانه شده‌اند. از این رو، با توجه به مقولاتی چون چیستی و چینش غذا و نسبت آن با جنسیت، طبقه و پیوندهای اجتماعی، به‌شکلی قیاسی در پی یافتن مصادیق این نشانه‌ها در سکانس‌ها و تحلیل آنها بوده‌ایم.

بلوکباشی در کتاب «آشپز و آشپزخانه» به‌طور ضمنی به نقش آشپزی در ایجاد تمایز طبقاتی در ایران و سایر جوامع اسلامی اشاره می‌کند. چراکه به قول او: «هنر آشپزی ایرانی با پیچیدگی و ظرافت‌های هنری که در تهیه‌ی انواع غذا با فراورده‌های گوناگون کشاورزی و مواد کمیاب و گران‌بها به کار می‌بندد باید برآمده و دست‌پرورده‌ی مردم نسبتاً مرفه و طبقات بالای جامعه‌ی شهرنشین بوده باشد... بدیهی است که مردمان تنگدست و طبقات پایین جامعه به سبب نبود توان مالی کافی نمی‌توانستند نقش مهمی در توسعه‌ی فن و هنر آشپزی داشته باشند» (بلوکباشی، ۱۳۹۲: ۶۵-۶۶). این اشاره از جهان واقعی حقیقتی است که سپهر معنایی غذا در سینمای ایران را نیز نمایندگی می‌کند؛ سپهری که در آن چیستی و چینش و جنسیت پدیدآورندگان آن معنایی ثانویه بر آن استوار می‌کند که حداقل نشان از طبقه‌ی اجتماعی و سرمایه‌ی فرهنگی پَزَندگان و خورندگان آن دارد. در واقع تضاد بی‌بدیل میان استخوان‌خواری «شعبان استخوانی» و نان و ماست خوردن «رضا خوشنویس» در گراند هتل «کمیته‌ی مجازات» و تفاوت معنای شام خانگی و دخترپَز «آقا یوسف» و صبحانه‌ی جمع‌وجوری که رفیق سالیانش در قهوه‌خانه‌ی همیشگی‌شان صرف می‌کند از جنس همین معناداری است. همچنین، پیوند معنادار «زن و غذا» در هر طبقه و صورت و چیدمان سینمایی که یافت می‌شود، خواه نشان از استقلال او باشد یا بردگی، قابل‌توجه است، چراکه یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که سفره‌های غذا در سینمای ایران با جنسیت و در معنای خاص آن «زن» است که نشان‌دار شده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. از این روش ترکیبی پیش از این در مقالات زیر استفاده شده است:
Bell, P. & Milic, M. "Goffman's Gender Advertisements revisited: combining content analysis with semiotic analysis", Visual Communication, SAGE publication, Inc, 2002, 1, p206.
Soltani & Varij Kazemi,"Iranian Movies and Gender display: a Study in Post Revolution Cinema" International Journal of Innovation, Management and Technology, Vol. 1, No. 2, June 2010 ISSN: 2010-0248.

۲. بر اساس گفتگوهای انجام شده با منتقدان سینمایی، داریوش مهرجویی از جمله فیلمسازانی در سینمای ایران به شمار می‌رود که در بیشتر آثارش آشپزی و سفره‌های غذا نقش پررنگی دارند؛ اما به دلیل حفظ تنوع در انتخاب‌ها غذا محورترین فیلم‌های این کارگردان، در کنار آثار سایر فیلمسازان ایران انتخاب و مورد تحلیل قرار گرفته‌است.

۳. هرچند مطالعه‌ی فیلم‌های قبل از انقلاب در مجموع اهداف این مقاله نیست، اما حضور تاریخی و معنادار آبگوشت در «گنج قارون» که مورد ارجاع بسیاری از فیلم‌های بعد از خود تا امروز شده‌است، اشاره‌ای هرچند گذرا به آن را لازم می‌کند.

۴. «سیمای زن در سینمای ایران: از آغاز تا امروز» نوشته‌ی شهلا لاهیجی، برگرفته از سایت انتشارات روشنگران و مطالعات زنان. تاریخ بازیابی: 10/6/1396
http://www.roshangaran-pub.ir/news/49/

۵. برگرفته از این بیت غزل نشاط اصفهانی که می‌گوید: «طاعت از دست نیاید گنهی باید کرد/ در دل دوست به هر حیله رهی باید کرد».

منابع

آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹). *روش‌های تحلیل رسانه*. ترجمه‌ی پرویز اجلالی. تهران: مرکز مطالعات رسانه.

باتر، ال (۱۳۸۹). «نقش غذا در فیلم‌های سینمایی». ترجمه‌ی لیلا خلیل‌زاده. *ماهنامه‌ی دنیای تصویر*، شماره‌ی ۱۹۷.

بارت، رولان (۱۳۹۸). «عناصر نشانه‌شناسی». ترجمه‌ی فرزانه دوستی. در کتاب *نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی*، ویرایش امیرعلی نجومیان. تهران: انتشارات مروارید، صص ۸۰-۱۰۸.
بارت، رولان (۱۳۸۴). *امپراطوری نشانه‌ها*. ترجمه‌ی ناصر فکوهی. تهران: نشر نی.
باکلند، وارن (۱۳۹۸). «نشانه‌شناسی فیلم». ترجمه‌ی محمد غفاری. در کتاب *نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی*، ویرایش امیرعلی نجومیان. تهران: انتشارات مروارید، صص ۳۳۸-۳۷۰.
بلوکباشی، علی (۱۳۹۶). *آشپز و آشپزخانه؛ پژوهشی انسان‌شناختی در تاریخ اجتماعی هنر آشپزی*. تهران: انتشارات فرهنگ جاوید.
بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۰). *تمایز؛ نقد اجتماعی و قضاوت‌های ذوقی*. ترجمه‌ی حسن چاووشیان. تهران: نشر ثالث.
پاپلی یزدی، علی (۱۳۹۲). مدرنیته و افول مردانگی، *پایان‌نامه‌ی دکتری رشته‌ی جامعه‌شناسی نظری فرهنگی*، دانشگاه تهران، دانشکده‌ی علوم اجتماعی.
پی‌آیکدا، جوان (۱۳۹۴). *فرهنگ، غذا و تغذیه در جوامعی که از نظر فرهنگی به‌طور روزافزون متنوع می‌شوند*. ترجمه‌ی هما زنجانی‌زاده. تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
توماس، ساری (۱۳۸۳). *فیلم و فرهنگ: سینما و بستر اجتماعی آن*. ترجمه‌ی مجید اخگر. تهران: سمت.
جرمو، جان و ویلیامز، لورن (۱۳۹۴). *جامعه‌شناسی غذا و تغذیه، اشتهای اجتماعی*. ترجمه‌ی هما زنجانی‌زاده. تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
دانسی، مارسل (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی رسانه‌ها*. ترجمه‌ی گودرز میرانی و بهزاد دوران. تهران: نشر چاپار، آنیسه نما.
رستگار، امیر و کاوه، مهدی (۱۳۹۱). «بازنمایی سبک زندگی در سینمای دهه‌ی ۸۰»، فصلنامه‌ی *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، سال چهارم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۹۹، صص ۱۴۳-۱۶۶.
ریتزر، جرج (۱۳۷۴). *نظریه‌ی جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. ترجمه‌ی محسن ثلاثی. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
سلطانی گردفرامرزی، مهدی و بیچرانلو، عبدالله (۱۳۹۱). «بازنمایی مصرف در فیلم‌های سینمایی دوره‌ی دفاع مقدس»، فصلنامه‌ی *فرهنگ و ارتباطات*، سال سیزدهم، شماره‌ی هفدهم، بهار ۹۱، صص ۷۷-۱۲۰.
سلطانی گردفرامرزی، مهدی و محمدی، فاطمه (۱۳۹۲). «شیوه‌های بازنمایی مصرف در سینمای ایران»، فصلنامه‌ی *راهبرد فرهنگ*، شماره‌ی ۲۴، صص ۳۱-۶۳.
فکوهی، ناصر (۱۳۸۴). پیش‌گفتار مترجم در کتاب *امپراطوری نشانه‌ها*، نوشته‌ی رولان بارت. تهران: نشر نی.
فیسک، جان (۱۳۸۶). *درآمدی بر مطالعات ارتباطی*. ترجمه‌ی مهدی غبرایی. تهران: دفتر مطالعات و توسعه‌ی رسانه.
کاظمی، عباس (۱۳۹۶). «از غذای روزگار: از ناپدید شدن آشپزخانه تا معنای محافظه‌کارانه‌ی غذا در حوزه‌ی عمومی»، ماهنامه‌ی *فرهنگ امروز*، تهران، شماره‌ی بیستم، آذر ۱۳۹۶.
کراتی، پت (۱۳۹۴). «غذا و طبقه». در کتاب *جامعه‌شناسی غذا و تغذیه، اشتهای اجتماعی*، ترجمه‌ی هما زنجانی‌زاده. تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
کراکوئر، زیگفرید (۱۳۷۶). *از کالیگاری تا هیتلر؛ تاریخ روان‌شناسانه‌ی سینمای آلمان*. ترجمه‌ی فتح‌الله جعفری جوزانی. تهران: انتشارات سوره مهر.
لاجوردی، هاله (۱۳۸۸). *زندگی روزمره در ایران مدرن: با تأملی بر سینمای ایران*. تهران: نشر ثالث.
متز، کریستین (۱۳۹۵). *نشانه‌شناسی سینما*. ترجمه‌ی روبرت صفاریان. تهران: نشر سینا.
متس، کریستین (۱۳۹۸). «برخی مطالب در نشانه‌شناسی سینما»، ترجمه‌ی مریم رحیمی، در کتاب *نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی*، ویرایش امیرعلی نجومیان. تهران: انتشارات مروارید، صص ۳۲۴-۳۳۷.
نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۸). *نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی*. تهران: انتشارات مروارید.

Baron, Cynthia (2015). Dinner and movie: Analyzing Food and Film. *Food, Culture and Society*, *9*(1), 93-117. https://doi.org/10.2752/155280106778055190
Baron, Cynthia; Carson, Diane & Bernard, Mark (2013). *Appetites and anxieties: Food, Film and the Politics of Representation*. Wayne state University Press, Detroit, Michigan.
Bourget, Jean-Loup (1973). Social Implications in the Hollywood Genres. *Journal of Modern Literature*, *3*(2), 191–200. http://www.jstor.org/stable/3831030
Drzał-Sierocka, Aleksandra (2015). Celluloid Flavours. A Brief History of Food in Film. *Lodz Ethnographic Studies*, *54*, 52–70. https://doi.org/10.12775/LSE.2015.54.05
Granovetter, Mark (1973). The Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology*, *78*(6), 1360–1380. http://www.jstor.org/stable/2776392
Horowitz, Abby (2009). *The Significance of the Ideological Meal Within the Food Film Genres*. https://auislandora.wrlc.org/islandora/object/0809capstones%3A109/datastream/PDF/view
Williams, Simons, j. (1995). Theorizing class, Health and Lifestyle. *Sociology of Health and Illness*, vol. *17*, No. *5*, 577-604. https://doi.org/10.1111/1467-9566.ep10932093